



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **50 Jahre Karl Kraus : Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire**

Van der Steeg, Christian

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110366457.162>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-140432>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Van der Steeg, Christian (2014). 50 Jahre Karl Kraus : Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire. Musil-Forum, 33:162-176.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110366457.162>

CHRISTIAN VAN DER STEEG

## 50 Jahre Karl Kraus

### Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire

**ABSTRACT:** A specific characteristic of German culture during the 1920s was not only the popularity of satire but also its establishment as a high-quality art form. This article reconstructs the career of satire through an analysis of Robert Musil's review of Karl Kraus's *Traumstück*, which was performed on the occasion of Kraus's 50<sup>th</sup> birthday. In particular, it shows how Musil's own writing participated in this discourse.

»Der Kritiker ist Strategie im Literaturkampf.«<sup>1</sup>

#### 1.

Zu Beginn des *Traumstücks* von Karl Kraus hadert ein Dichter, zu nächtlicher Stunde an seinem Schreibtisch sitzend, mit seiner Zeit: Liebe, Natur und Sprache empfindet er als geschändet, den Geist vom Stoff vernichtet. Nach einer Weile fällt der Dichter in tiefen Schlaf und träumt von einer phantastischen Landschaft mit einem Schmetterling. Die Idylle ist von kurzer Dauer. Vom Anblick des Dichters erschreckt – dessen Gesicht von den Übeln der Zeit gezeichnet ist –, flieht das Tier; und der Dichter, der sich dessen Leben sowie dem Leben im Allgemeinen »verhaftet« fühlt, wird als Folge eines Wortspiels, das der Zerstörung der Idylle zusätzlich Konsequenz verleiht, von einem Polizisten »verhaftet«.<sup>2</sup> Spracharbeit dieser Art bildet eine wesentliche Komponente des *Traumstücks*. Denn Wortspiele sind, wie man an dieser Stelle belehrt wird, als Kombination von Witz und Sprache ein Fluchtmittel aus der Zeit in die Freiheit. Sie steigern freilich hinterher das Stück zum Albtraum, indem zunächst Psychoanale ihr Unwesen treiben und schließlich eine Zeitung erscheint. Ihr tritt, als Höhepunkt der nächtlichen Vision, die allegorische Gestalt des Traums entgegen und fordert den Dichter zu neuen Werken gegen Zeitung und Zeit auf. Die Talente, die der Traum bei dieser Gelegenheit

1 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Bd. 4.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 108.

2 Karl Kraus: Schriften. Hg. v. Christian Wagenknecht. Bd. 11: Dramen. Literatur. Traumstück. Wolkenkuckucksheim. Traumtheater. Die Unüberwindlichen. Frankfurt a. M. 1989, S. 95.

dem Dichter in Erinnerung ruft – Übertreibung, Umkehrung von Groß und Klein, Spracharbeit und Trotz –,<sup>3</sup> sind insbesondere satirische Verfahren sowie ein Merkmal satirischer Disposition. Dem Dichter wird auf diese Weise im Morgengrauen der Beruf des Satirikers ans Herz gelegt. Bevor der Dichter an seinem Schreibtisch Idyllisches und Phantastisches träumt, imaginierte er deswegen – im Halbschlaf näher an der Wirklichkeit – eine Reihe gespenstischer Figuren, wie sie ähnlich in den *Letzten Tagen der Menschheit* und der *Weltkrieg-Fackel* vorkommen.<sup>4</sup>

Kraus hat *Traumstück* zu Weihnachten 1922 geschrieben und es ein Jahr später als Buchausgabe gedruckt. Das Dramolett enthält zahlreiche autobiografische Anspielungen: auf den Park von Janowitz, auf die frühe Liebe zur Schauspielerin Annie Kalmar, auf Kraus' jahrelangen Kampf gegen die Presse, auf seine nächtliche Arbeitsweise. Formal spiegelt das Dramolett die Affinität von Dichtung und Satire, die es inhaltlich zum Ausdruck bringt. Dem Zuschauer wird eine Rollen-Revue geboten, deren Figuren anstelle von Dialogen lyrische Texte vortragen, die in unterschiedlichem Grad satirisch gefärbt sind; die Bandbreite reicht von der pathetischen Klage des Dichters zu Beginn, Natur- und Liebesgedicht über die kunstvolle Verspottung der Psychoanalyse bis zur satirischen Rede eines toten Soldaten ohne Kopf, die für den *Völkischen Beobachter* 1928 Anlass war, unter Androhung von Gewalt die Aufführung des Dramoletts in München zu verhindern.<sup>5</sup> Das Stück durchläuft derart im Modus lyrischen Sprechens unterschiedliche Mischverhältnisse von autonomer Kunst und zeitkritischer Satire. Es setzt gewissermaßen Friedrich Schillers berühmte Definition der Satire als Gegenüberstellung von »Wirklichkeit als Mangel« und »Ideal als der höchsten Realität« in Szene, eine von Kraus während des Weltkriegs in der *Fackel* abgedruckte These des Klassikers beweisend, Satiriker vom Schlag Juvenals und Jonathan Swifts wären theoretisch in der Lage gewesen, Idyllen zu dichten.<sup>6</sup> Das Medium dieser Durchmischung ist dem Titel entsprechend der Traum. Auch der einer sozialistischen Utopie, die der erwachende Dichter – wiederum näher an der Wirklichkeit – am Ende des Dramoletts in seiner Phantasie aufleben lässt.

3 Kraus: Schriften. Bd. 11 (s. Anm. 2), S. 103 f.

4 Kraus: Schriften. Bd. 11 (s. Anm. 2), S. 91–94.

5 Kraus: Schriften. Bd. 11 (s. Anm. 2), S. 91 f. Zu den Schwierigkeiten mit den Nationalsozialisten siehe Karl Kraus: Die *Fackel* (Juni 1928), Nr. 781–786, S. 59; ders.: Die *Fackel* (Februar 1929), Nr. 800–805, S. 50 u. 73 f. Zitiert nach dem Reprint bei Zweitausendeins.

6 Vgl. Kraus: Die *Fackel* (November 1916), Nr. 443/444, S. 13. Vgl. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. 5: Erzählungen · Theoretische Schriften. Hg. v. Wolfgang Riedel. München, Wien 2004, S. 722 f. Allgemein zum Verhältnis von Satire und Dichtung im Werk von Kraus siehe zunächst Kurt Krolow: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Berlin 1987, S. 14–64; Christian Wagenknecht: Die ästhetische Wendung der *Fackel*, in: Stefan H. Kaszyński, Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań. München 1989 (= Sonderband der Kraus-Hefte), S. 103–115.

Uraufgeführt beziehungsweise gespielt wurde *Traumstück* in Berlin im Rahmen der Veranstaltung zum 25-jährigen Bestehen der *Fackel* und in Wien anlässlich von Kraus' 50. Geburtstag am 29. April 1924. Ebenso interessant wie die inhaltliche und die formale Beschaffenheit des Dramoletts sind die pragmatischen Umstände der Wiener Erstaufführung. Nach dem Ende des Stücks wurde applaudiert und Kraus zeigte sich mehrfach dem Publikum. Vor *Traumstück* spielte man Kraus' neustes dramatisches Werk *Traumtheater*. Berthold Viertel, ein alter Freund und Bewunderer von Kraus und mit Robert Musil durch die Aufführung des *Vinzenz* bekannt, führte Regie und eröffnete den Abend mit einer Rede; wie in einem Brief Musils an Alfred Kerr zu entnehmen ist, las Viertel den *Vinzenz* übrigens als »Zeitsatyre«, während Musil insistierte, bloß »Zeitulk« geschrieben zu haben (Br I, S. 326). Viertels Rede bestand aus einer kurzen Einführung in *Traumstück* – die nächtliche Ausgangssituation wurde hervorgehoben, das Spiel mit Traum und Wachen skizziert, der in Kraus' Werk topische Schmetterling und die soziale Hoffnung vom Ende des Dramoletts vorweggenommen. Zudem kam das im Stück verhandelte Verhältnis von Dichtung und Satire implizit zur Sprache: Zweimal wurde Kraus im Verlauf der Rede als »Satiriker« angesprochen und auf seinen beziehungsweise dessen Ärger als Schreiben Anlass verwiesen; allein vorgestellt wurde Kraus dem Publikum zunächst mit höheren Weihen – als »Künstler«, dem das spezifische Milieu Wiens zu seiner »Gegenkunst« verholfen hatte.<sup>7</sup>

Musil hat in einer kurzen Rezension für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* ein Konzentrat der offiziellen Geburtstagsfeierlichkeiten überliefert.<sup>8</sup> Angesichts der beschränkten Platzmöglichkeiten ist bedeutsam, was und wie Musil selektiert hat. Zunächst wird auf die Rede Viertels hingewiesen, die zustimmend als taktvoll und flammend beschrieben wird, wobei Musil, in Klammern umgehend relativierend, die Angemessenheit der Rede in ihrem großen Erfolg beim Publikum begründet. Danach thematisiert Musil explizit das Verhältnis von Kraus und dessen Anhängerschaft. Musil umschreibt es mittels einer ägyptischen Metaphorik als archaischen, unreflektierten Starkult der Massen; Kraus wird mit einem toten Pharao verglichen, der sich, von eigener Hand balsamiert, im Königsgrab einer aus den Schädeln seiner Anhänger gebauten Pyramide beigesetzt habe. Anschließend widmet Musil die Hälfte seiner Rezension der Differenzierung von Dichtung und Satire, wie sie *Traumstück* auf vielfältige Weise verhandelt und die Rede Viertels strukturiert. Über Kraus' Sprache schreibt Musil in seiner Rezension:

7 Berthold Viertel: Karl Kraus. Zum fünfzigsten Geburtstag. Rede, gesprochen bei der Festaufführung von *Traumtheater* und *Traumstück* am 29. April 1924 in der Neuen Wiener Bühne. Wien 1924, S. 4 f. u. 8.

8 Allgemein zu Musil als Rezensent siehe Nicole Streitler: Musil als Kritiker. Bern u. a. 2006 (= Musiliana, Bd. 12).

Seine *mehr* mit Beziehungs- als Bedeutungsfülle *geladene* Sprache deckt vollkommen ihr Gebiet der satirischen Prosa, für das sie geschaffen wurde, *verliert* ihre persönliche Ausdruckskraft aber in der dichterischen Prosa und im Vers. (GW II, S. 1660; meine Hervorhebungen)

Musil bringt damit bezüglich der inhaltlich und formal eingenommenen dichterischen Pose des Dramoletts und dem durch Viertels Rede vorgegebenen Rahmen des Abends Skepsis zum Ausdruck. Während *Traumstück* und Viertel Kraus als Künstler inszenieren, taxiert Musil ihn eher als satirischen Autor. Als solchen lobt Musil an ihm die unbiegsame Moral, den Willen, den Mut, den Fanatismus, die scharfe Witterung für das Unreinliche sowie die Fähigkeit, die Zeit als satirische Halbfertigware der Zeitung zu entnehmen und zu vollenden; man begegnet sogar dem Polizisten aus *Traumstück* im Lob der »unnachahmliche[n] Art« von Kraus' »Polizeigriff[ ]«. Alle diese Qualitäten büßen jedoch für Musil in Kraus' Dichtung an Wert ein; weil dort der Gegenstand der Zeiterscheinungen weniger stark sei. »[A]lle diese Eigenschaften«, schließt Musil seine Rezension, »die in seiner [i. e. Kraus'] Publizistik zum Gebilde werden, wirken in seiner Dichtung um viele *Grade schwächer*.« (GW II, S. 1660; meine Hervorhebung) Musil ist mit dieser Stellungnahme kein Einzelfall. Sie ist, wie gezeigt werden soll, Teil eines Diskurses einer Ästhetik der Satire zwischen 1918 und 1933, dessen Bedingungen die Produktion und Rezeption von Musils Werk mitbestimmen.<sup>9</sup>

## 2.

Kraus hat sich in der *Fackel* vom Juni desselben Jahres die Mühe gemacht, die Stimmen der Wiener Theaterkritik zu seiner Geburtstagsfeier zu versammeln. Dokumentationen dieser Art hatten in der *Fackel* Tradition. Sie wollten durch den Abdruck auswärtiger Kritiken dem bis zum Jubiläum drakonisch verhängten Totschweigen des Satirikers durch die Wiener Journalistik entgegenwirken; vielleicht waren sie auch seiner angeblichen Eitelkeit geschuldet. Die von Kraus vorgenommene Zusammenstellung entlarvt generell die Objektivität der Rezensenten, die, was den Anklang beim Publikum betrifft, stark divergierende Angaben machen – das Spektrum reicht vom beifallsfreudigen Auditorium bis zum ungeheuren Jubel – und die sich, trotz der Beteuerung, genau nachgezählt zu haben, uneins sind, ob Kraus nun dreißig oder fünfzig Mal auf der Bühne erschienen oder ob die Veranstaltung eine geschlossene Gesellschaft der Kraus-Gemeinde oder eine Aufführung für die Presse gewesen sei. Die Dokumentation wirft zudem einen kritischen

9 Bei diesem Artikel handelt es sich um eine Vorstudie zu einem Forschungsprojekt, welches das Verhältnis von Satire und Dichtung in den 20er Jahren untersucht. Die Werke Robert Musils, Karl Kraus', Siegfried Kracauers sowie die deutschsprachige Rezeption von Jaroslav Hašeks Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* setzen dabei die Akzente.

Blick auf die Meinungsvielfalt bezüglich der Gattungszuschreibungen. Die Extremposition nimmt in dieser Hinsicht pikanterweise die *Kronen-Zeitung* ein, die als Beleg den *Fackel*-Abschnitt eröffnet. Kraus wird hier nicht nur direkt als »großer Mensch und Dichter« angeredet, der Erfolg des Abends als »Triumph, wie ihn wohl noch kein Dichter in einem Wiener Theatersaal erlebt hat«, bezeichnet und *Traumtheater* eine »Traumphantasie von Goethescher Größe« genannt, sondern es wird ihm auch zum Schluss – nachdem in Bezug auf *Traumstück* festgehalten worden war, dass hier Kraus' geniale Gestaltungskraft und ätzende Satire zu unerreichbarer Wirkung gekommen seien – als »geniale[m] Geist« für den Abend gedankt. Diese Pressestimme war selbstredend Kraus zu euphorisch, doch unterscheidet sie sich, was die grundsätzliche Neigung, Kraus als Dichter einzuordnen, angeht, nicht von der *Arbeiter-Zeitung*, die Kraus mit Zustimmung als letzte Besprechung anführt, und einer breit wiedergegebenen, feinsinnigen Rezension von Alfred Polgar, der die Dramolette als »Extrakt-Dichtung« und »Gedankendichtungen« lobt und auf ihre sprachliche Durchdringung aufmerksam macht.<sup>10</sup>

Wie Musil urteilen nicht alle in diese Richtung. Sieht man von den eher seltenen neutralen Positionen ab, welche die Gattungszugehörigkeit nicht strategisch mit Wert verbinden, so sind es gerade die giftigeren Stimmen – naturgemäß verstärkt Kraus hier seine Abwehr –, die in ihm weniger den Dichter als den Satiriker sehen. Zum Beispiel das christlich-soziale *Weltblatt*, das den »Wiener Satiriker[ ]« in abschätziger Weise mit Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* in Verbindung bringt, die Dramolette stellenweise als raffiniert, in der gesuchten – künstlerischen – so darf man verdeutlichen – Aufmachung unerquicklich empfindet und dem es ein Dorn im Auge ist, dass Kraus »seinen ätzenden Spott nicht unterdrückt, so poetisch die Sache sich mitunter auch ansieht«. Auch der *Abend* erkennt in Kraus wesentlich den »Zeitkritiker«, der in jenen Passagen allenfalls noch zum Dichter wird, wo er in seinem heiligen Zorn gegen Krieg und Verrohung des Menschengeschlechts wettet, der aber die im strengen Sinn poetischen Passagen von *Traumtheater* mit »journalistischem Witz« ruiniert.<sup>11</sup>

Ähnliche Bewertungen wie anlässlich der Wiener Aufführungen findet man in den Rezensionen der Veranstaltung zum 25-jährigen Bestehen der *Fackel*, die einen Monat zuvor mit beinahe identischem Programm in Berlin stattgefunden hatte. Kraus beleuchtete sie kritisch in derselben *Fackel*-Nummer wie die Wiener Geburtstagsfeier. Einer einzigen begeisterten und wenigen neutralen steht hier eine Vielzahl von Stimmen gegenüber, welche die Dramolette als epigonal, undramatisch und nicht dichterisch taxieren, und noch mehr Äußerungen – wie etwa jene Alfred Döblins –, welche die fehlende dichterische beziehungsweise dramatische Leistung in Verbindung mit dem

10 Kraus: Die Fackel (Juni 1924), Nr. 649–656, S. 130–133.

11 Kraus: Die Fackel (Juni 1924), Nr. 649–656, S. 143 u. 134.

satirischen Beruf des Autors bringen. Insbesondere fällt der Berliner Theaterkritiker Herbert Ihering auf, der mit fehlerhafter Namensschreibung urteilt: »[d]er grosse Prosaist und Satiriker Krauß bleibt bestehen. Der Dramatiker existiert nicht«, und der von Viertels Truppe meint, dass sie auf dem Hauptgebiet versage, aber immerhin auf »Nebengebieten« – womit die Kraus'schen Stücke gemeint sind – etwas geleistet habe. Kraus, der in diesem Zusammenhang seine Dramolette mit Nachdruck als Sprachkunst ausweist, kontert diesen Ausschluss aus dem Zentrum der Dramatik am Ende seines Textes aggressiv.<sup>12</sup> Auch seine sarkastische Bemerkung zu den zitierten Auszügen des *Abends* im Kontext der Wiener Presseschau – hier solle die »Spreu vom Weizen der besseren Literatur [ge]sondert« werden – zeigt, dass Kraus für solche hierarchisierenden Gattungszuschreibungen durchaus sensibel war.<sup>13</sup> Für ihn war Satire die eigentliche Kunst der Zeit.<sup>14</sup>

Es kam Kraus daher vielleicht nicht ungelegen, dass Musils Rezension nicht in einem Wiener Organ publiziert worden und somit nicht zwingend in die Presseschau aufzunehmen war. Musils Rezension zeichnet sich – neben ihrer rhetorischen Qualität – dadurch aus, dass sie zwar ebenfalls eine Differenzierung zwischen Dichtung und Satire vornimmt, doch zugleich darum zu wissen scheint, dass diese Unterscheidung porös ist. Dichtung und Satire sind, wie die zuvor zitierte Passage nahelegt, weniger klar getrennte Gattungen als vielmehr Modi des Sprechens. Formulierungen wie »mehr ... als«, »geladen«, »verliert« oder um »Grade schwächer« deuten darauf hin, dass diese Modi mit unterschiedlicher Intensität gesprochen werden, sich im individuellen Sprechen überlappen können; so wandelt sich offensichtlich ohne den Gegendruck der Zeiterscheinungen die Qualität, nicht aber die Quantität der textimmanenten Moral; auch bleiben die ethisch-satirischen Verfahren, wenngleich es nicht gelingt, sie zum Gebilde zu organisieren, Elemente der Dichtung. Wollte man Texte hinsichtlich des Kriteriums Dichtung/Satire taxonomisch bestimmen, wäre mithin die Ermittlung des Mischverhältnisses von Beziehungs- und Bedeutungsfülle, von – wie man interpretieren kann –

12 Kraus: Die Fackel (Juni 1924), Nr. 649–656, S. 44–50.

13 Kraus: Die Fackel (Juni 1924), Nr. 649–656, S. 134.

14 Siehe z. B. Kraus: Die Fackel (Mai 1912), Nr. 349/350, S. 23. Döblin unterscheidet übrigens ethische, sprachliche und dramatische Leistung von Kraus. Er konstatiert dabei einen Widerstand zwischen dem Medium der Bühne bzw. der Gattung des Dramas und der stärker an den Autor gebundenen ethischen – also satirischen – Ausdrucksweise, in der auch er die primäre Qualität von Kraus sieht: »Kraus ist Ethiker (dies in erster Linie), dann Sprachkünstler. Da fehlt das dritte – man sieht es und er sieht es sicher auch –, die dramatische Gestaltungskraft, Bildkraft, Lust am Formen. Was er sagt, durch Figuren, Figuranten sagen lässt, macht nachdenklich, greift an, erschüttert, im einzelnen, zwei Minuten. Aber das mußte sich auf dreißig Minuten, auf zwei und drei mal dreißig ausdehnen. Aber dehnt sich nicht aus, weil Kraus *ipse*, nur wenig maskiert, spricht, und Reden sind kein Dialog, und ein Dialog kein Drama. Kraus will nicht einmal; aber, Pardon, wir wollen, und die Bühne will.« (Alfred Döblin: Kleine Schriften II. Hg. v. Anthony Riley. Olten, Freiburg i. Br. 1990, S. 382) Ausgerechnet diese eindruckliche Passage hat Kraus nicht wörtlich zitiert. Vgl. Kraus: Die Fackel (Juni 1924), Nr. 649–656, S. 40 f.

intertextuellen respektive referentiellen Bezügen und Gehalt entscheidend. Ein komplexes Bild der Rezension aus der griechischen Mythologie vermittelt den Sachverhalt nochmals anders: Der Satiriker hat die Leier des Dichters im Busen – nur ist sie im Fall von Kraus »mit Achillessehnen bespannt« (GW II, S. 1660). Die Allegorie warnt davor, dass Helden verwundbar sind. Sie schließt freilich die Symbiose von Dichter und Satiriker keineswegs aus.

### 3.

Das Verhältnis von Musil und Kraus war unpersönlich distanziert. Was Kraus anbelangt, so erwähnt er Musil kein einziges Mal namentlich in seinen veröffentlichten Schriften – es bleibt bei einem verklausulierten Seitenhieb anlässlich einer Nestroy-Aufführung – und las wohl auch keines von dessen Büchern; *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* empfahl er Berthe Marie Denk ungesehen.<sup>15</sup> Was Musil anbelangt, so las dieser im Januar 1930 mit Sicherheit Kraus' *Letzte Tage der Menschheit* – seine Frau amüsierte sich währenddessen mit einer anderen Weltkriegssatire, Jaroslav Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, einem Buch, das Musil kurz darauf selber zur Hand nahm (vgl. Tb I, S. 695 f.) – und notierte hinsichtlich Kraus' vorwiegend Kritisches in seine Tagebücher, Briefe und Fragmente; die Rezension ist einer von zwei öffentlichen Belegen.<sup>16</sup> Dass sich auch Verbindungen über die von Musil redigierte *Tiroler Soldaten-Zeitung*, über Kerr, über ein Jean Paul-Plagiat Georg Kulkas sowie über die von Soma Morgenstern kolportierte Konjunktiv-Geschichte herstellen lassen, sei hier nur am Rand vermerkt.<sup>17</sup>

Untersucht man zum Zweck der Verortung von Musils Rezension diese unveröffentlichten Aussagen, so lassen sich vier grobe Bereiche feststellen, welche Musils Gedanken in Bezug auf Kraus jeweils umkreisen. Erstens

15 Stéphane Gödicke: Ironie und Satire bei Musil und Kraus, in: Kevin Mulligan, Armin Westerhoff (Hg.): Robert Musil – Ironie, Satire, falsche Gefühle. Paderborn 2009, S. 225–238, hier S. 234–236. Zu Musil und Kraus siehe ebenfalls Stéphane Gödicke: Musil et Kraus, in: *Austriaca* 25 (2000), H. 50, S. 135–163; Helmut Arntzen: Robert Musil und Karl Kraus, in: ders.: *Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Münster 1983, S. 246–256; Gunther Martens: Rhetorik der Evidenz, Schreibweisen der Polemik: Jünger – Kraus – Musil, in: Hans Feger, Hans-Georg Pott, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs in der Zwischenkriegszeit*. München 2009 (= Musil-Studien, Bd. 37), S. 43–64; Roman Rocek: Musil – Wildgans – Kraus, in: *Musil-Forum* 19/20 (1993/1994), S. 215–239; Pavel Trost: Zu Musil und Karl Kraus, in: *Musil-Forum* 17/18 (1991/1992), S. 241–244; Heinz Müller-Dietz: Diktat, Diktatur und Geist. Anmerkungen zu Anmerkungen Robert Musils über Karl Kraus, in: *Musil-Forum* 10 (1984), S. 171–180.

16 Den zweiten öffentlichen Beleg siehe in GW II, S. 1030.

17 Siehe Karl Corino: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek b. Hamburg 2005, S. 562 f.; GW II, S. 1406; Br I, S. 203; Soma Morgenstern: Kritiken, Berichte, Tagebücher. Hg. v. In-golf Schulte. Lüneburg 2001 (= Werke in Einzelbänden), S. 558.



zwei Bemerkungen, welche Kraus als politisch und satirisch Agierenden erkennen lassen, wie seine allererste Nennung im Zusammenhang mit Miklós Horthys Einmarsch in Budapest, dessen Rede Musil exzerpierte und mit der Frage: »Wo wird Karl Kraus bleiben?« versah, sowie einer weiteren Erwähnung, welche die eigene politische Gleichgültigkeit im Kontrast zu Kraus' durchgreifender Konsequenz festhält (Tb I, S. 540 u. 924). Zweitens solche Aussagen, welche die massenaffine, ideologische Fan-Kultur um Kraus betreffen; die bekannteste davon vergleicht Kraus mit Hitler (vgl. GW II, S. 846 u. 1406; Tb I, S. 634, 845 u. 896). Drittens solche Aussagen, welche Kraus und sein Umfeld als Stoff für schriftstellerische Projekte reservieren, etwa für ein Buch, das erfolgreiche Schriftsteller besprechen sollte, um – ohne die Autoren gering zu schätzen – die Verdummung der Zeit zu diagnostizieren; oder für einen satirischen Roman mit dem Arbeitstitel *Der Stern Ed*, der eine theoretisch-kritische Abrechnung mit der Literatur enthalten sollte, wobei nebst Kraus Thomas Mann, Stefan George sowie Friedrich Nietzsche behandelt worden wären (vgl. Tb I, S. 472, 633 u. 679).<sup>18</sup> Viertens solche Aussagen, die Kraus nicht nur als Element der Dichtung in Betracht ziehen, sondern ihn selber als »Dichter« bestimmen, indem er in den Tagebüchern unter diesem Beruf in der Gesellschaft von George und Rainer Maria Rilke erwähnt wird (vgl. Tb I, S. 873 u. 883).

Die Aussagen zeigen, dass die Rezension Überlegungen festhält, die nicht ausschließlich aus dem Theaterabend ableitbar, sondern Momentaufnahme der längeren Beschäftigung mit Kraus sind. Die in der Rezension verhandelte Differenzierung zwischen Dichtung und Satire spielt dabei insofern eine Rolle, als den Bemerkungen zu entnehmen ist, dass Musil, was die Kategorisierungen von Kraus angeht, keiner eindeutigen Linie folgte. Ebenfalls bedeutsam ist, dass Musil in Bezug auf die satirische Agitation von Kraus sogar sein eigenes Tun und Denken kritisch hinterfragte. Vor allem aber zeigen die dem von der Rezension assoziierten ägyptischen Totenkult verwandten Aussagen, dass Musil den Satiriker als wichtigen Akteur des Literaturbetriebs im Fokus hatte.

18 Mit der Idee, Kraus in poetische Texte zu übertragen, war Musil nicht allein. Siehe die zahlreichen Hinweise in: Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2008, S. 430. Zum Beispiel in Hugo Bettauers Roman *Der Kampf um Wien* reagiert die Hauptfigur im Kontext einer Vorlesung von Kraus enthusiastisch auf dessen Œuvre. Vgl. Hugo Bettauer: *Der Kampf um Wien*. Ein Roman vom Tage. Wien 2012, S. 83 f. Bettauer, Journalist, Romancier und ehemaliger Schulkamerad von Kraus, publizierte zu dessen 50. Geburtstag in der Wiener Zeitung *Der Tag* in Form einer kleinen Novelle einen biographischen Rückblick des Jubilars. Vgl. Hugo Bettauer: *Das Geburtstagsgeschenk*, in: *Der Tag*, 27. 4. 1924 (Rubrik: *Novelle der Woche*). Musil, der sich nach der Ermordung Bettauers für das Ansehen des Verstorbenen einsetzte, verbuchte ihn in seinem Tagebuch entsprechend unter dem Begriff »Krausianer« (Tb I, S. 634). Zu Kraus und Bettauer siehe Murray G. Hall: Karl Kraus und Hugo Bettauer, in: *Kraus-Heft* 8 (1978), S. 11–16.

Sein Interesse an Kraus ist nicht nur deswegen über die Biographien hinaus durch dessen Position sowie durch die Position der Satire innerhalb des literarischen Feldes der 20er Jahre zu erklären. Als Folge seines Engagements während des Weltkriegs sowie der Publikation der *Letzten Tage der Menschheit* war Kraus zu einer zentralen Größe des deutschsprachigen Literaturbetriebs geworden; Kraus war Star und Reizfigur der Szene, inspirierte Autoren wie Brecht oder gab zur Abgrenzung Anlass.<sup>19</sup> Satire war in den 20er Jahren äußerst populär.<sup>20</sup> Ihr agitatorisches Element sowie ihr Wirklichkeitsbezug entsprachen der allgemeinen Tendenzhaftigkeit der zeitgenössischen Literatur und der neusachlichen Schreibweise; die Krisen des Erzählens und des Romans verliehen zudem kleinen Formen Auftrieb. Des Weiteren war die Satire das ideale Mittel der Aufarbeitung des Weltkriegs sowie der Bearbeitung von dessen Nachwehen. Damit übte eine aufgrund ihrer Stoff-Intensität und ihrer Wirklichkeitsnähe bisher von Kanon und philosophischer Ästhetik als minderwertige und nicht-künstlerisch taxierte Gattung – noch das dreibändige *System der Ästhetik* von Johannes Volkelt, 1925 respektive 1927 zum zweiten Mal aufgelegt, sieht in der Satire »ein Herausfallen aus dem Rein-Künstlerischen«<sup>21</sup> – Druck auf die klassische Gattungstrias Epik, Drama, Lyrik aus. Der 50. Geburtstag von Kraus ist ein symbolischer Meilenstein in der Findung des ästhetisch-theoretischen Selbstbewusstseins der Satire. An ihm lieferten sich, als Folge der markanten Präsenz von Kraus innerhalb des literarischen Feldes, die Rezensenten über den Jubilar als Triangulationspunkt hinweg Gattungsgefechte, um die Satire entweder zu adeln oder nach wie vor aus der Kunst auszuschließen. Die in der *Fackel* zusammengestellte und kritisch kommentierte Presseschau ist zudem selber als Satire auf die in Anschlag gebrachten ästhetischen Kategorien lesbar. Sie hat derart die Funktion einer Paraästhetik inne, sich in einen Diskurs einreihend, der vor dem Krieg einsetzte und nach Kriegsende von Viertel und Leopold Liegler erstmals in Buchform artikuliert wurde, wobei Viertel für die Veredelung der Satire plä-

19 Zu Brecht und Kraus siehe Krollop: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus (s. Anm. 6), S. 252–303.

20 Vgl. z. B. Kerrs Diagnose von 1931 im Manuskript für eine Radiorede: »Ganz Deutschland ist eine Fabrik für Zeitsatire. Mit der Entwicklung der Presse spriesst Zeitsatire empor wie Gras – wie etwas Ungenanntes, allgemeines, nicht mehr wie ein paar seltene benannte Pflanzen. Das kommt daher, daß wir heut mehr Gegenstände für die Satire haben, als Satiriker vor 100 Jahren. Die Themen wimmeln heut. Natürlich die traurige Erscheinung des Weltkriegs mit seinen schaurigen Folgen. Da gibt's was zu dichten: weil es so viel zu wünschen gibt. Denn Satire ist ja nur der besondere Ausdruck für Wünsche.« (Alfred Kerr: Quer durch die Zeitsatire (16. 5. 1931), zit. nach: Hermann Haarmann, unter Mitarbeit v. Andrea Klein: »Pleite glotzt euch an. Restlos«. Satire in der Publizistik der Weimarer Republik. Ein Handbuch. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 208–213, hier S. 208 f.)

21 Johannes Volkelt: *System der Ästhetik*. Bd. 2: Die ästhetischen Grundgestalten. München 1925, S. 477. Zur ästhetischen Verurteilung der Satire im 19. Jahrhundert und am Anfang des 20. Jahrhunderts siehe Georgina Baum: *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik*. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters. Berlin 1959, bes. S. 65–76.

diert und Liegler einen Umbau der Gattungssysteme fordert, und der mit Arbeiten von Walter Benjamin und Georg Lukács anfangs der 30er Jahre seinen Abschluss fand, indem beide Denker die Satire nicht nur in das Reich der Kunst aufnehmen, sondern dieses von der Satire aus organisieren beziehungsweise es mittels der Satire unterhöhlen.<sup>22</sup> Musils Rezension ist Einsatz im Rahmen dieser Kämpfe.

Die Präsenz der Satire innerhalb des literarischen Feldes der 20er Jahre wurde auch von ihm registriert. In einer für sein eigenes Schaffen bedeutsamen Besprechung der Aufführung von Romain Rollands Drama *Knock ou le Triomphe de la médecine* am Wiener Volkstheater in demselben Jahr, in dem Kraus' Jubiläum stattfand, hielt er fest, dass diese Art des Witzes in einer Zeit, welche die ungeheuerlichsten Energieausbrüche mit einem beispiellosen ideologischen Durcheinander begleite, nicht nur in Frankreich und Russland, sondern auch in Deutschland die Logik der Bühne durchbrochen habe. Musil konstatiert eine spezifische »Art der Satire«, die im Unterschied zum von ihm mehrfach gelesenen satirischen Roman *Vanity Fair* von William M. Thackeray keinen festen Punkt mehr kenne, von dem aus sich die Satire auf ihren Gegenstand richte. Stattdessen werde die Satire »zum atmosphärischen Medium, in dem sich alle Vorgänge lächerlich verknüpfen« (GW II, S. 1646).<sup>23</sup> Wie Musil am Schluss seiner Rezension zugibt, ist diese Art der Satire vielleicht weniger die von Rollands Drama, als dass sie ein Phänomen von allgemeiner Wichtigkeit sei. Es ist offenkundig, dass Musil hierbei auch in eigener Sache spricht.<sup>24</sup>

#### 4.

Am 25. Januar 1930 las Musil in der Volkshochschule am Ludo-Hartmann-Platz aus dem Manuskript der *Einleitung* des *Mann ohne Eigenschaften* vier

22 Siehe Berthold Viertel: Karl Kraus. Ein Charakter und seine Zeit. Dresden 1921, bes. S. 64; Leopold Liegler: Karl Kraus und sein Werk. Wien 1920, bes. S. 90 u. 325; Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. 2.1: Aufsätze, Essays, Vorträge (s. Anm. 1), S. 334–367; Georg Lukács: Zur Frage der Satire, in: Bernhard Fabian (Hg.): Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Hildesheim, New York 1975, S. 425–499. Dass die Diskussion vor den Krieg zurückreicht, lässt sich z. B. bei Walter Serner nachlesen. 1911 hielt er in einem Aufsatz ein »Einschachtelungsbedürfnis« des Phänomens Kraus fest: Die einen würden ihn »Satiriker, die anderen Kulturkritiker, jene einen Philosophen, die einen Publizisten heißen [...]. Karl Kraus ist ein Künstler.« (Walter Serner: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 1: Über Denkmäler, Weiber und Laternen. Frühe Schriften. Hg. v. Thomas Milch. München 1981, S. 82)

23 Musil plante ebenfalls 1924 ein Buch mit dem Titel *Symptomentheater*, wobei die in der Besprechung von Rollands Drama verhandelte Problematik der Satire respektive des Humors eine Rolle spielen sollte. Ebenso wäre die missverständliche Einordnung des *Vinzenz* in die satirische Tradition Carl Sternheims, Georg Kaisers und Frank Wedekinds besprochen worden (vgl. Br I, S. 348–351).

24 Vgl. Streitler: Musil als Kritiker (s. Anm. 8), S. 169.

Kapitel vor: das allererste, das Bonadea- sowie die Offizier-Ingenieur-Mathematiker-Kapitel. Wie Musil in seinem Tagebuch als ungutes Vorzeichen festhält, saß ihm während der Hinfahrt zur Volkshochschule in der Straßenbahn eine Frau gegenüber, welche eine Ausgabe seiner Novelle *Grigia* in der Hand hielt. Musil las, wie man ihm freundlich bescheinigte, gut; auch selber war er überrascht von seinen Fähigkeiten als Vorleser. Das Publikum ging, wie er nüchtern anmerkt, ganz gut mit. Allein nicht von Beginn weg; der Anfang der Lesung verpuffte nämlich, so konstatiert Musil, weil er verabsäumt hatte, die Zuhörer »auf die Mischung von Ironie u[nd] Ernst vorzubereiten«. Der Tagebuch-Eintrag fundiert das mit einem genauen Blick des Autors ins Publikum. Abgesehen von einem jungen, jüdischen Intellektuellen machte Musil kleinbürgerliche Matronen und »einige junge Männer mit Vorstadtgesicht und Überlegenheit einer Weltanschauung« aus. Ihr Beifall, so Musil, sei ohne Ovationen gewesen, aber lebhaft; er könne sich denken, wie anders das bei Werfel wäre, und könne es sogar begreifen. So nett es sei, diesen Leuten alle Dichter vorzusetzen, so wirke es doch in der Richtung, muss Musil einsehen, »das recht runde Erzählen recht bekannter Dinge zu fördern.« (Tb I, S. 696 f.)

Dieser Abend hatte seine Folge in einer selbstkritischen Notiz, die sich Musil als Hinweis für die zeitgleich von ihm vorgenommenen, letzten Korrekturen am Manuskript des *Mann ohne Eigenschaften* machte. Musil notierte:

Denke daran, daß die Zuhörer im Volksbildungshaus die Satire gar nicht gemerkt haben bzw. um 180° verkehrt verstanden haben. Denke an die entgegengesetzte Satire von Flaubert bis Bernanos! [...] Satire auf die Gegner der Mathem[atik]. Schlechte Mathe[matiker] sagen den Zusammenbruch voraus [...].<sup>25</sup>

Die Notiz beweist einmal mehr die Bedeutung der pragmatischen Komponente für die satirische Kommunikation; ohne gemeinsamen Wissenshorizont, ohne stillschweigende Übereinkunft über den satirischen Charakter der jeweiligen Sprechhandlung gelingt keine Satire.<sup>26</sup> Im Fall von Musil lässt sich für das Scheitern der satirischen Kommunikation als literaturhistorische Ursache sein Autorenprofil angeben, das, wie exemplarisch die Tramlektüre der Hörerin und Musils Rekurs auf das krisenfeste Erzählen Franz Werfels zeigen, anfangs der 30er Jahre keines des Satirikers, sondern eines des Dichters war. Abgesehen von der Posse *Vinzenz* waren in den 20er Jahren nur Texte Musils in Buchform auf dem Markt, die wie die in der ersten Hälfte des Jahrzehnts erschienenen Frauen-Novellen deutlich ins Fach der ernsten Kunst gehören. Viele kürzere Texte mit satirischem Anstrich, die Musil 1936 im *Nachlaß zu Lebzeiten* unter dem Etikett »kleine[ ] Satiren« (GW II,

25 KA/Transkriptionen/Mappe I/2/2.

26 Zur pragmatischen Komponente satirischer Kommunikation siehe Wolfgang Weiss: Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire, in: ders. (Hg.): Die englische Satire. Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung, Bd. 562), S. 1–16, hier S. 14–16.

S. 474) zusammenfasste, waren hingegen unübersichtlich verstreut in Zeitschriften erschienen. Was das Publikum zudem kaum wissen konnte, war, in welchem Ausmaß sich Musil nicht erst seit dem Krieg mit Satire beschäftigte. Allem voran war es die Niederschrift des *Mann ohne Eigenschaften*, die Musil ab 1921 in Beschlag nahm; eventuell unter dem Einfluss von Kraus – ein Jahr zuvor hielt Musil nämlich in seinem Tagebuch fest, seine Absicht sei es, »Denksysteme zu karrikieren« und, wofür Kraus berühmt und berüchtigt war, »[e]inen Menschen ganz aus Zitaten zusammen[zu]setzen«.<sup>27</sup> Zusätzlich existieren beinahe fertiggestellte beziehungsweise weit gediehene, nicht publizierte satireaffine Texte wie die »liebvolle [...] Satyre« auf den *Pan* von 1911/12, die Musil unter Umständen in der Schublade ließ, weil Kraus zeitgleich dieselbe Zeitschrift zu attackieren begann; Entwürfe zum bereits erwähnten Roman *Der Stern Ed*; eine nach dem Krieg gemachte Skizze zu einem satirischen Drama; sowie zahlreiche theoretische Überlegungen zu satirischen Schreibtechniken.<sup>28</sup>

Musil ist damit der Fall eines herausragenden Akteurs des literarischen Feldes zwischen 1918 und 1933, anhand dessen Schreiben sich die Zuwendung der Dichtung zur Satire beobachten lässt. Die obige Notiz zeigt, wie hier ein Autor an seinem Text schiffte, um dessen satirische Sprechweise zu skulpturieren. Das mag nicht nur daran gelegen haben, dass hier eine von autonomer Kunst trainierte Feder umgelernt hatte. Denn darüber hinaus widersprach das satirische Element, wie Musil bei der Lektüre von Georges Bernanos' *Die Sonne des Satans* feststellte, dem im *Mann ohne Eigenschaften* verhandelten »anderen Zustand« (vgl. Tb I, S. 698). Musil musste sich deshalb gelegentlich ins Bewusstsein rufen, den Stoff des Romans als Satire deutlicher zu gestalten; machte sich andersherum Gedanken darüber, ob eine Passage nicht besser ohne satirischen Gestus auszuführen sei.<sup>29</sup> Dass Musil schließlich die mangelnde Zeitanbindung des Romans Sorgen bereitete, kann ebenso im Zusammenhang mit der spezifischen Referentialität der Satire gesehen werden

27 Siehe Tb I, S. 356; Tb II, S. 1068. Die nicht unwahrscheinliche Vermutung haben geäußert Walter Fanta: Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil. Wien u. a. 2000 (= Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur, Bd. 49), S. 214; Arntzen: Robert Musil und Karl Kraus (s. Anm. 15), S. 254–256.

28 Zur *Pan*-Satire siehe Tb I, S. 234; Tb II, S. 143; GW II, S. 748–750. Ein Überblick über die satirischen Projekte findet sich bei Christoph Hönig: Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen. Ein Beitrag zur Deutung des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlin 1970, S. 119–315. Für den *Mann ohne Eigenschaften* als satirischen Roman siehe Helmut Arntzen: Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im *Mann ohne Eigenschaften*. Bonn 1983 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 9).

29 So notierte Musil beispielsweise in Bezug auf Clarisse an verschiedenen Stellen: »Cl. s. Ideen satirisch behandeln, u[nd] das Traurige schimmert nur so durch?« (KA/Transkriptionen/Mappe I/5/104) bzw. rot umrahmt: »? Cls Ideen satirisch behandeln, u[nd] das Traurige schimmert nur so durch« (KA/Transkriptionen/Mappe I/5/80) sowie: »Cls Ideen satirisch, u[nd] das Traurige nur so durch!« (KA/Transkriptionen/Mappe I/5/131)

(vgl. MoE, S. 1817). In der Tat changieren im Roman lächerliche und ernste Passagen; nicht immer ganz freiwillig sind sie eher satirisch oder eher dichterisch »geladen«. Aus Musils Rezension von Kraus' 50. Geburtstag scheint auch die eigene Schreiberfahrung zu sprechen.

Auf den falschen Weg wie die Zuhörer in Musils Lesung gelangten indes nicht alle. Die zeitgenössischen Rezensenten haben den Roman sehr wohl als Satire auf die Donau-Monarchie und die eigene Zeit erkannt.<sup>30</sup> Einer von ihnen war der bereits erwähnte Lukács. 1933 schrieb er einen längeren, nicht publizierten Aufsatz, übertitelt *Grand Hotel ›Abgrund‹*, der das ideologische Verhalten der Intelligenz zur Zeit der Vertiefung der Krise des Kapitalismus sowie des Vorstoßes des Faschismus untersucht und dazu im zweiten Teil eine überaus lesenswerte Interpretation der beiden unlängst beziehungsweise frisch erschienenen Bände des *Mann ohne Eigenschaften* vornimmt. Lukács, der in den 20er Jahren in Wien lebte, sich mit Kraus auseinandersetzte und mit Musil persönlich bekannt war,<sup>31</sup> arbeitet sowohl eine positive als auch eine negative Seite des Romans heraus. Missglückt erscheint ihm die Figur Ulrichs, dessen selbstgefällige, radikal-ironische Kritik gegenüber allem und jedem, anstatt zu verändern, bloß das moralische Gewissen des Intellektuellen beruhigt. Geglückt ist seiner Ansicht nach der Roman als Satire auf die bürgerlich-kapitalistische Vor- und Nachkriegsgesellschaft.<sup>32</sup> Lukács' Lektüre ist umso bemerkenswerter vor dem Hintergrund seiner 1932 formulierten, für die Epoche wichtigen Satire-Theorie. In ihr unternimmt es Lukács, wie angedeutet, die in die Randgebiete verbannte Satire ins Zentrum der Kunst zu verschieben. Die Aufwertung gelingt Lukács dadurch, dass er die Satire nicht als Gattung definiert, sondern als »schöpferische Methode«, deren Bereich sich »von der Glosse und den Agitationsversuchen [...] bis zum großen Roman und zur großen Komödie« ausdehnt.<sup>33</sup> Diese Methode wiederum zeichnet sich, verkürzt dargestellt, dadurch aus, dass sie von einer bestimmten weltan-

30 Siehe KA/Kommentare & Apparate/Kontexte/Zeitgenössische Rezensionen, z. B. die Besprechungen von Ernst Fischer, Bernhard Guillemin sowie Karl Blanck.

31 Zu Lukács und Musil siehe Morgenstern: Kritiken, Berichte, Tagebücher (s. Anm. 17), S. 552; zu Lukács und Kraus Georg Lukács: Briefwechsel 1902–1917. Hg. v. Éva Karádi u. Éva Fekete. Stuttgart 1982, S. 253, sowie Lukács' Rezension der *Letzten Tage der Menschheit* in Georg Lukács: Eine Kampfschrift gegen den Krieg der Bourgeoisie, in: Manfred Brauneck (Hg.): Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918–1933. München 1973, S. 187–191.

32 Georg Lukács: Totentanz der Weltanschauungen, in: Ilona T. Erdélyi (Hg.): Literatur und Literaturgeschichte in Österreich. Budapest 1979 (= Sondernummer der Zeitschrift Helikon), S. 297–307. – Eine ähnliche Kritik übte Benjamin am Protagonisten von Hermann Kestens satirischem Roman *Ein ausschweifender Mensch* (1929) sowie an der ironischen Attitüde links-orientierter bürgerlicher Publizisten wie Erich Kästner, Walter Mehring und Kurt Tucholsky im Rahmen einer Rezension von Erich Kästners Gedichtband *Ein Mann gibt Auskunft* (1930). Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Bd. 3: Kritiken und Rezensionen. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1991, S. 171–174 u. 279–283.

33 Lukács: Zur Frage der Satire (s. Anm. 22), S. 449.

schaulichen Warte aus – Lukács analysiert hier zunächst ideologisch neutral – eine Gesellschaft entlarvt, indem sie eine in deren Wirklichkeit verborgene, aber »besonders charakteristische *Möglichkeit*«<sup>34</sup> drastisch und unvermittelt sinnlich vergegenwärtigt. Weil der Satiriker seine Figuren, Szenen und Handlungsabläufe nicht rein aus einem erzählerischen Kosmos gestaltet, sondern aus seiner Weltanschauung heraus modellieren muss, verlangt die Satire nach Lukács sogar mehr Phantasie als die Produktion nicht-satirischer Kunstwerke.<sup>35</sup>

Die Differenzierung Dichtung/Satire wird mithin auf der Ebene der Theorieproduktion ähnlich aufgeweicht wie in Musils Rezension auf der Ebene der Literaturkritik oder auf der Ebene der Kunstwerke in *Traumstück* oder, was die Durchmischung der Sprachmodi angeht, im *Mann ohne Eigenschaften*. Dabei spannte der Diskurs, der derart einen Vorläufer des heute verbreiteten Konzepts der Satire als »philosophischer Gattung« beziehungsweise als Schreibweise formulierte,<sup>36</sup> die Satire zwischen Wirklichkeit und Phantasie, um einerseits für eine Dichtung einzutreten, die unmittelbar gesellschaftsrelevant war, sowie um andererseits mit der Phantasie das dichterische Element der Satire hervorzuheben. In *Traumstück* sieht man einen Dichter auf der Bühne, der im Traum – dem Organ der Phantasie – Natur-, Liebeslyrik, Grotteske, Utopie und Satire durchlebt. Musils *Mann ohne Eigenschaften* liegt eine verwandte Bandbreite zugrunde. Es heißt zu Beginn von den Menschen mit Möglichkeitssinn:

Solche Möglichkeitsmenschen leben, wie man sagt, in einem feineren Gespinnst, in einem Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven; Kindern, die diesen Hang haben, treibt man ihn nachdrücklich aus und nennt solche Menschen vor ihnen Phantasten, Träumer, Schwächlinge und Besserwisser oder Krittler. (MoE, S. 16)

Die Varianten des Möglichkeitsmenschen reichen also von der träumerischen Persönlichkeit mit starkem Hang zur Phantasie über den ins utopische Futur tendierenden Charakter bis zum Nörgler, zum Satiriker. Der letzte Beruf ist somit neben den anderen in das Psychogramm des Protagonisten Ulrich eingeschrieben, des zentralen Möglichkeitsmenschen des Romans, der wie Hašeks Schwejk und Siegfried Kracauers Ginster im Rahmen der Fiktion die Funktion übernimmt, die anderen Figuren und die Geschehnisse satirisch in Szene zu setzen;<sup>37</sup> verwachsen mit der grundlegenden Kategorie ist er gera-

34 Lukács: Zur Frage der Satire (s. Anm. 22), S. 434; Hervorhebung im Original.

35 Lukács: Zur Frage der Satire (s. Anm. 22), S. 438 f.

36 Siehe die paradigmatische Definition bei Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 275–377, hier S. 276 f.

37 Vgl. den Hinweis auf eine entsprechende Funktionsweise Ulrichs bei Irmgard Honnef-Becker: »Ulrich lächelte«. Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt a. M. 1991 (= Trierer Studien zur Literatur, Bd. 20), S. 114. Zur Kon-

dezu prädestiniert zum Experten der Satire.<sup>38</sup> Lukács hat aus der Sicht des Klassenideologen an Ulrich kritisiert, dass seine ironische Lebenshaltung gar nichts gelten lässt. Mit Musil kann man ihm entgegenhalten, dass Ulrich die für die 20er Jahre typische Art der Satire praktiziert, die weniger Kritik denn Atmosphäre ist: Ulrich betreibt die satirische Aggression zum Selbstzweck – seine Satire verlässt damit, gemäß der Logik der Epoche, die Peripherie der Kunst und wird zur Dichtung veredelt. Das hindert den Roman nachgerade nicht daran, die Akteure des Literatursystems abzuräumen. Es kann als Umsetzung der Projektidee einer Satire auf den Literaturbetrieb und als eine Satire auf die offiziellen Geburtstagsfestlichkeiten für große Autoren gelesen werden, wenn sich der Erzähler in Diotimas Salon über die Dichter folgendermaßen auslässt – die ägyptische Metaphorik schwingt leise mit:

Sie genießen große Verehrung, die sich an ihrem fünfzigsten bis hundertsten Geburtstag äußert [...]. Aber diese Verehrung ist nicht ganz reell; auf ihrem Grunde gähnt die allgemein bekannte Überzeugung, daß eigentlich doch kein einziger sie verdient, und es läßt sich schwer unterscheiden, ob sich der Mund aus Begeisterung oder zum Gähnen öffnet. Es hat etwas von Totenverehrung an sich, wenn heute ein Mann genial genannt wird [...]. (MoE, S. 298 f.)

---

stellation Ulrich-Schwejk-Ginster siehe die Hinweise bei Inka Mülder: Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913–1933. Stuttgart 1985, S. 141; Helmut Brandt: Der Held ist kein Held. Siegfried Kracauers Roman *Ginster*, in: Gerhard R. Kaiser (Hg.): Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur. Heidelberg 1998 (= Jenaer germanistische Forschungen. N. F., Bd. 1), S. 199–230, hier S. 211 f.; Peter von Matt: Der Narr im Hinterland, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Romane von gestern – heute gelesen. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1989, S. 132–139, hier S. 136 u. 139.

- 38 Die Kategorie der Möglichkeit war zu Lebzeiten Musils bei Schriftstellern und Philosophen aktuell. Siehe Michael Jakob: »Möglichkeitssinn« und die Philosophie der Möglichkeit, in: Gudrun Brokoph-Mauch (Hg.): Robert Musil. Essayismus und Ironie. Tübingen 1992, S. 13–24, hier S. 13. Sowohl bei Musil als auch bei Lukács lassen sich Verbindungen zwischen der Kategorie der Möglichkeit und der Lektüre von Meister Eckharts Schriften herstellen. Siehe Niklaus Largier: Mystik als Medium. Robert Musils »Möglichkeitssinn« im Kontext, in: Alexandra Kleihues, Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.): Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung. Zürich 2010 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 14), S. 401–411. Überaus beachtenswert im Zusammenhang mit der Satire sind die Bezüge zu Leibniz' Theorie der besten aller möglichen Welten und zu Voltaire's satirischer Reaktion in *Candide*. Zu Voltaire und Leibniz als Kontexte des Möglichkeitssinns siehe Norbert Christian Wolf: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozialanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien u. a. 2011 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 20), S. 205 f. Die zeitgenössische Buchkritik verglich den *Mann ohne Eigenschaften* mehrfach mit Voltaires Roman. Siehe KA/Kommentare & Apparate/Kontexte/Zeitgenössische Rezensionen/Bernhard Guillemin, Max Hochdorf. Lukács entwickelte seine Bestimmung der Satire als charakteristischer Möglichkeit argumentativ anhand des Phänomens der Köpenickiade. Siehe Lukács: Zur Frage der Satire (s. Anm. 22), S. 434. Bezeichnenderweise schließt Carl Zuckmayers satirisch gefärbtes Drama *Der Hauptmann von Köpenick* von 1930 mit dem von Wilhelm Voigt gesprochenen Wort – Voigt sieht sich dabei im Spiegel zum ersten Mal in Uniform: »Unmöglich!!« Siehe Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick. Frankfurt a. M. 2011, S. 150. Auch für Kraus ist die Kategorie der Möglichkeit eine grundlegende Kategorie der Satire. Siehe z. B. das Vorwort zu den *Unüberwindlichen* in Kraus: Schriften. Bd. 11 (s. Anm. 2), S. 225.